

## LA TAUTOLOGIA IN SCENA E LA MORTE DEL FATO

IL TEATRO DI PAROLA DI ALBERTO MORAVIA

### 1. *“La tragedia è morta, viva la tragedia”*: quasi un’ossessione

In prima approssimazione, le opere teatrali di Alberto Moravia si collocano in una posizione relativamente marginale all’interno della sua vastissima produzione. D’altro canto, la proposta moraviana di un teatro ‘dialettico’, teso verso una dimensione tragica sempre perseguita e al tempo stesso sempre dichiarata irrealizzabile, mette radici profonde nella sua stessa idea di letteratura e la declina in una maniera originale, così da non poter essere troppo disinvoltamente accantonata *tout court*. Per restringere un po’ il campo, mi concentrerò comunque quasi subito sui non molti anni in cui lo scrittore romano si dedica davvero al teatro: come autore anzitutto (dopo vari avvicinamenti, spesso poco convinti: in molte occasioni era arrivato addirittura a dire che non avrebbe scritto per il teatro), ma dedicandosi anche alla concreta realizzazione di spettacoli, con la Compagnia del Porcospino, fondata insieme a Dacia Maraini e a Enzo Siciliano, nell’ottobre 1966, con sede nel teatrino di via Belsiana. È in questi anni che Moravia scrive i suoi drammi maggiori, in particolare: *Il mondo è quello che è* e *Il dio Kurt*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Il mondo è quello che è*, scritto nel 1966, viene messo in scena nello stesso anno al Teatro La Fenice di Venezia dalla compagnia del Teatro Stabile di Torino, per la regia di Gianfranco De Bosio, con Franco Parenti interprete principale; *Il dio Kurt*, pure scritto nel 1966, viene invece messo in scena nel 1969, all’Aquila, dalla locale Compagnia

In prima approssimazione, si potrebbe sintetizzare la poetica teatrale di Moravia proprio riprendendo un'affermazione del conturbante Kurt: "La tragedia è morta, viva la tragedia".<sup>2</sup> È chiaro che, per il tramite di Kurt, lo scrittore romano sostiene la necessità di riaffermare la tragedia, ma a partire, paradossalmente, dalla constatazione della morte della tragedia. D'altro canto, è fondamentale che Moravia anche in questo caso si preoccupi di affidare le proprie opinioni a un porta-parola screditato e indegno di fede, come del resto accadeva già fin dal Michele di *Gli indifferenti*, e in moltissimi testi successivi: un modo di procedere che evidentemente radicalizza l'intenzione critica, insediandola nel cuore stesso dell'operazione metalinguistica, e imponendo al lettore di applicarla anzitutto alle stesse parole autoriali. Non è difficile individuare l'antecedente necessario e innegabile di questo modo di procedere, sia per quanto riguarda la messa in scena di un porta-parola screditato, sia per quanto riguarda il merito delle affermazioni moraviane:

– La tragedia d'Oreste in un teatrino di marionette! – venne ad annunziarmi il signor Anselmo Paleari. – Marionette automatiche, di nuova invenzione. Stasera, alle ore otto e mezzo, in via dei Prefetti, numero cinquantaquattro. Sarebbe da andarci, signor Meis.

– La tragedia d'Oreste?

– Già! *D'après Sophocle*, dice il manifestino. Sarà l'*Elettra*. Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei.

– Non saprei, – risposi, stringendomi ne le spalle.

– Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe sconcertato da quel buco nel cielo.

– E perché?

– Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gli impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrereb-

dei 101 e Teatro stabile, per la regia di Antonio Calenda, con Gigi Proietti e Alida Valli protagonisti. Per la 'Teatrografia' completa delle rappresentazioni di opere teatrali moraviane cfr. ALBERTO MORAVIA, *Teatro*, 2 voll., a c. di Aline Nari e Franco Vazzoler, Milano, Bompiani, 1998, vol. I, pp. 75-81.

<sup>2</sup> A. MORAVIA, *Il dio Kurt*, in ID., *Teatro*, vol. II, p. 462.

bero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta.<sup>3</sup>

I lettori avranno facilmente riconosciuto il memorabile *incipit* del capitolo XII di *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello: ma, senza nessuna forzatura, queste stesse affermazioni possono essere lette come una anticipata e certo non casuale sintesi della poetica teatrale moraviana. Gli ingredienti fondamentali ne sono molto chiaramente delineati: la scissione e l'impossibilità del sentimento; la conseguente impossibilità dell'azione, cioè di un'azione convinta e lineare; l'erosione della possibilità stessa del tono alto e dunque del tragico in senso stilistico; la messa in scena di un teatro nel teatro, ma programmaticamente degradato. Non si tratta di una forzatura, ma di una premessa filologicamente fondata: Pirandello è un antecedente non solo evidente, ma onestamente dichiarato dell'idea moraviana di teatro. Non è questa la sede per riproporre la questione, certo non abbastanza studiata, dei rapporti fra Moravia e Pirandello. Ci basti ora soltanto ricordare che questa genealogia è chiaramente confermata dal primo testo teatrale, o meglio para-teatrale, del giovane Moravia: il *Dialogo di Amleto e del principe di Danimarca*, del 1928,<sup>4</sup> in cui Moravia, anticipando vistosamente temi che solo un anno più tardi sarebbero ricomparsi, con ben altro spessore, in *Gli indifferenti*, sdoppia, come appare sin dal titolo, il personaggio shakespeariano, sviluppando proprio la questione del nesso fra l'impossibilità di provare sentimenti (cioè appunto il "restar indifferente")<sup>5</sup> e l'incapacità di agire. La questione dell'impossibilità dell'azione, mentre non smette di essere paradossale, assume immediatamente una valenza meta-letteraria: dal momento che il teatro è proprio l'arte che presuppone, o presupporrebbe, la centralità dell'azione. Solo molto sommariamente ricorderò in questa sede il ruolo strategico del modello tragico nella genesi di *Gli indifferenti*, caratterizzati dalla programmatica adozione, in sede romanzesca, delle tre unità classiche, di tempo, luogo e azione: l'azione dura solo qua-

<sup>3</sup> LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal* (1904), a c. di Gianni Turchetta, Milano, Principato, 1993, pp. 148-149.

<sup>4</sup> A. MORAVIA, *Dialogo di Amleto e del principe di Danimarca*, in ID., *Teatro*, vol. II, pp. 723-726. Il *Dialogo* era uscito per la prima volta su una delle riviste dell'avanguardia 'frondista' romana, "I Lupi", n. 3, 29 febbraio 1928.

<sup>5</sup> Ivi, p. 724.

rantott'ore, si concentra in uno spazio volutamente assai limitato (tre appartamenti, ma soprattutto quello della famiglia Ardengo), riduce drasticamente il numero dei personaggi (cinque).<sup>6</sup> A questo è necessario aggiungere, quanto meno, la dilatazione esponenziale del dialogato, l'uso di descrizioni degli spazi assai simili alle didascalie di testi teatrali, la stessa vistosa strutturazione dei capitoli sulla falsariga di scene romanzesche, con la flagrante esplicitazione delle entrate e uscite di 'scena'.<sup>7</sup> Ma proprio mentre compone un romanzo in forma di tragedia, com'è noto, Moravia si rende conto dell'impossibilità della tragedia: un'impossibilità formale, stilistica, vista la definitiva improponibilità dello stile alto, e però anche sostanziale, strettamente connessa alla constatazione della fine della possibilità stessa dell'azione tragica, in quanto azione figlia di un universo dove all'intenzione può fare seguito immediatamente l'atto, perché l'individuo vive in un mondo di valori condivisi, e può essere convinto delle proprie ragioni, nonché della loro moralità e dignità. Michele Ardengo, si sa, sogna l'azione, e tuttavia non riesce a metterla in pratica, appunto perché "indifferente"; la critica però non ha sottolineato abbastanza che la sua idea di un mondo dove è possibile la tragedia è vistosamente mistificata, non solo irrealistica, ma, di più, francamente regressiva. E Moravia, programmaticamente, si preoccupa di sottolineare le mistificazioni di tutti i suoi protagonisti intellettuali (non di rado anche narratori), tutti segnati da una incapacità profonda di stabilire rapporti con gli altri e più generalmente con il reale: da Michele Ardengo al Mino di *La romana*, allo stesso Michele di *La ciociara*, che pure muore eroicamente, su su fino al Dino di *La noia*, e oltre.

Ora però dobbiamo fare un enorme stacco cronologico, saltando a piè pari un lungo percorso, durante il quale Moravia si riaccosta al teatro solo occasionalmente, e in relazione alla realizzazione di versioni teatrali delle sue opere narrative, in primis *Gli indifferenti* e poi, assai più rilevante sul piano propriamente drammaturgico, *La mascherata*, al Piccolo di Milano.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> A. MORAVIA, *Ricordo de "Gli indifferenti"*, in "La Nuova Europa", 1945; poi in ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964, pp. 61-67.

<sup>7</sup> Come, esemplarmente, nel capitolo I, che si apre sul celeberrimo "Entrò Carla" e si chiude su "[Michele] non disse nulla e uscì pel corridoio dietro la madre", MORAVIA, *Gli indifferenti*, in ID., *Opere /1. Romanzi e racconti 1927.1940*, a c. di Francesca Serra, *Introduzione* di Enzo Siciliano, Milano, Bompiani 2000, pp. 5 e 14.

<sup>8</sup> La versione teatrale di *Gli indifferenti* venne messa in scena per la prima volta a Roma, al Teatro Quirino, dalla Compagnia della commedia, con la regia di Mario

Bisogna però arrivare alla metà degli anni Cinquanta per ritrovare Moravia impegnato addirittura a ritentare temerariamente la tragedia vera e propria, riscrivendo un dramma storico, in senso tecnico, dotato per di più di una lunga e prestigiosa tradizione: quello di *Beatrice Cenci*, già ripreso, fra gli altri, da Shelley, da Stendhal, dal nostro Guerrazzi, da Dumas padre, da Browning, e più recentemente da Artaud. Moravia si propone di declinare la terribile vicenda dei Cenci in una direzione prevalentemente filosofica, a partire da un discorso sulla coscienza e sulle sue patologie: Francesco Cenci, il padre di Beatrice, tormenta la figlia anzitutto perché è afflitto dalla “noia”, una “noia” che, come sarà poi per il Dino del romanzo eponimo, è anzitutto la manifestazione di una fondamentale incapacità di rapportarsi con il reale, e dunque anche con gli altri in quanto soggetti, cioè ‘realtà’ irriducibile a pura oggettività e perciò non pienamente dominabile. Certo, non mancano vistose tracce della critica moraviana della famiglia tradizionale, e la figura di Beatrice, costretta a concepire il male e addirittura l’omicidio proprio perché innocente e calpestata, fa balenare anche venature *lato sensu* femministe. Ma la critica del familismo autoritario, per quanto ben percepibile, risulta qui così esasperata da sfiorare l’irrealismo, se non addirittura l’autodemistificazione: evidente del resto nella esasperazione politico-metafisica di *Il dio Kurt*, dove il problema della famiglia è ancora più insistentemente messo in scena, ed esplicitamente dichiarato, anche e proprio nella delirante proposta, da parte del protagonista eponimo, della sostituzione della famiglia con la folla unanime di un autoritarismo collettivistico. Ci torneremo fra poco. Non mancano, nella *Beatrice Cenci* moraviana, le azioni, nel senso più strettamente teatrale, e persino tradizionalmente tragico, come del resto implicito nella scelta della vicenda, decisamente violenta e cruenta. Ma prevale un andamento discorsivo e argomentativo, che fa riferimento al modello del dramma storico-filosofico, così come recentemente praticato da Sartre, specie in *Il diavolo e il buon Dio* (1951). È comunque una dimensione in qualche modo teorica, conoscitiva ed esistenziale, che genera l’azione scenica: Francesco ha bisogno di diventare violento anche e proprio perché non riesce altrimenti a stabilire un rapporto con il mondo, e dunque a sentirsi vivo:

Landi; invece la versione teatrale di *La mascherata* venne realizzata da Giorgio Strehler, al Piccolo teatro, nel 1954, con le musiche di Fiorenzo Carpi e un *cast* prestigioso, comprendente, fra gli altri, Tino Carraro, Rossella Falk, Romolo Valli.

FRANCESCO: [...] Io non dipendo da nessuno e appunto per questo dipendo dalla noia ossia dalla necessità di scuotere i miei sensi che ad ogni momento sembrano venir meno e interrompere il mio commercio con le cose. Vedi, Olimpio, questa noia è incapacità di sentirmi vivo in condizioni tranquille, normali, solite. E per sentirmi vivo, allora...<sup>9</sup>

Esercitando una violenza autoritaria e una volontà di oppressione immotivate, proprio perché del tutto soggettive, e per questo ‘filosofiche’, Francesco provocherà il parricidio come vendetta per le proprie ingiustificate vessazioni: riuscendo anche a trascinare la figlia Beatrice nella stessa maledizione della “noia”, che Francesco vorrebbe ereditaria.<sup>10</sup> Il problema, oltre che gnoseologico, è certo anche morale; ma chiama in causa, con declinazione originalmente moraviana, la possibilità di rimettere in gioco una categoria quanto mai tragica: il ‘fato’, che sarà poi al centro di *Il dio Kurt*, e che Moravia, in un’importante riflessione del 1935, identificava come la *conditio sine qua non* della tragedia:

Non si dà tragedia senza fato. Ora il fato non è altro che la libertà concessa ad ogni uomo di portare alle più estreme conseguenze, contro ogni difficoltà esteriore e contro se stesso, con fermissima coerenza, i dati essenziali del proprio carattere. Ho detto che questa libertà è concessa ad ogni uomo; ciò toglie al fato, che è anzitutto un simbolo della dignità umana, ogni colore deterministico.<sup>11</sup>

Siamo, in altre parole, quello che facciamo, e siamo chiamati a essere fino in fondo quello che siamo destinati a essere: il che vuol dire anche che siamo, o saremmo chiamati ad esercitare la nostra libertà. La curvatura esistenzialistica di questo discorso è molto evidente, e varrebbe la pena di ricordare in quante occasioni Moravia ha fatto ben percepire la possibilità che qualcuno possa rappresentare per qualcun altro qualcosa come “il fato”: così accadeva già per Michele con il Leo Merumeci di *Gli indifferenti*, e così accade anche per Dino con il pittore Balestrieri di *La noia*. Ma, ancora una volta, la tragedia si svela impossibile, perché le pos-

<sup>9</sup> A. MORAVIA, *Beatrice Cenci*, in ID., *Teatro*, vol. I, p. 212.

<sup>10</sup> Ivi, p. 265.

<sup>11</sup> *La tragedia*, in “Il dramma”, 202/11, 1935; ora in MORAVIA, *Teatro*, vol. II, p. 848.

sibili incarnazioni del 'fato' si realizzano in personaggi volgari e degradati, che già preludono alla incarnazione deforme del fato nel "dio" Kurt: che sarà tragico, sì, ma per oltranzistica coerenza nell'esercizio del male e, al tempo stesso, nella fedeltà al mito e all'arte. Di nuovo, ad ogni modo, il teatro di Moravia fa sempre balenare una dimensione meta-linguistica: anche perché, se il teatro è azione, mostrare l'azione o farla balenare dietro le quinte attraverso le parole dei personaggi significa sempre fatalmente fare un discorso sul teatro, luogo deputato all'azione non solo rappresentata, ma direttamente realizzata come tale.

Appena evocata invece nella *Beatrice Cenci*, ma destinata a prendere il sopravvento nella fase successiva, e decisiva, della carriera teatrale moraviana, è la questione del significato non solo delle azioni, ma anche delle parole: che a loro volta vengono messe in scena, arrivando quasi a impadronirsi dell'azione drammatica, specie in *Il mondo è quello che è*. Significativamente, se da un lato Moravia approda, con gli anni Sessanta, al romanzo-saggio, che diventa *ipso facto* meta-letterario, in quanto discorso letterario sulla natura del discorso letterario, dall'altro torna al teatro, proprio perché il teatro non è soltanto il luogo dell'azione, ma anche il luogo di un incontro fra discorsi, fra i discorsi cioè dei personaggi in scena, che attraverso la parola si confrontano in quanto soggetti, portatori della loro singolarità, ma anche di idee, di visioni del mondo, cioè di idee (fra loro irriducibili) dei soggetti sul mondo.

## 2. Dal romanzo-saggio al teatro filosofico

Con gli anni Sessanta, Moravia avvia la fase del romanzo saggio, inaugurata da *La noia*, riprendendo e approfondendo il tema della crisi dell'azione, centrale in opere narrative ampie e tuttavia caratterizzate da lunghissime pause riflessive. Ma sarà soprattutto *L'attenzione*, meta-romanzo sperimentale ma non (neo-)avanguardistico, a prendere di petto la questione dell'azione, mettendola in diretto rapporto con la problematizzazione del significato stesso dell'arte. *L'attenzione* è il romanzo di un romanzo che non riesce a farsi, o meglio che si realizza, sottilmente e in modo a prima vista illogico, come romanzo che è davvero romanzo in quanto rifiuta il romanzesco, che coinciderebbe con l'inautentico, nella sua conclamata artificialità narrativa. L'anti-romanzesco invece esibisce l'inautentico in quanto tale, cioè l'irriducibile (e, *ça va sans dire*, anti-tragico) squallore della vita quotidiana: ma proprio perché anti-romanzesca, questa rappresenta-

zione si rovescia nel suo contrario, diventando autentica proprio perché degradata, e quindi non idealizzata, non mistificata. Proprio rifiutando il romanzesco, il romanzo finisce così per adempiere paradossalmente alla propria funzione, svelando tutti i propri limiti, e coerentemente esibendo i propri ormai impraticabili meccanismi: ma così praticando l'unica propria possibile verità, quella cioè di un'arte che mette allo scoperto il proprio essere drammaticamente soltanto arte, cioè soltanto linguaggio, senza fingere di essere realtà. Proprio perché ammette i propri limiti, l'arte riesce a stabilire un rapporto non mistificato con il reale, svelando senza incertezze che l'unico modo in cui può afferrarlo è parziale, soggettivo e 'formale'. Conseguentemente, solo diventando saggistici e meta-linguistici il romanzo e, come ora vedremo, il teatro possono esercitare la loro funzione nell'era della fine di un'oggettività serenamente condivisa, dando così corpo non solo a un'intenzione artistica, ma anche a un dovere morale, e mediatamente politico: quello di essere strumenti di coscienza, di auto-consapevolezza, per il pubblico, ma anche per l'arte stessa.

Il meta-romanzo *L'attenzione* è anche una risposta provocatoria alla neo-avanguardia: anche perché, nonostante tutto, in esso Moravia continua a raccontare, e non poco, costruendo così una propria via allo sperimentalismo. Più radicale ancora è però la scelta nel teatro, che, se da un lato si caratterizza per una propensione ancora più spiccata all'azione, da un altro anzi si presenta come luogo deputato per una parola ancora più apertamente teorica e filosofica. Con ogni evidenza, alla pratica di un romanzo anti-romanzesco, saggistico o meta-narrativo o tutt'e due, fa *pendant* la proposta di un 'teatro di parola', cioè un teatro di idee, dialettico, sulla linea di Pirandello, e dello stesso Ibsen, in parte di Brecht, ma forse ancor più di autori come Genet, Sartre e Peter Weiss, il cui *Marat-Sade* sta evidentemente dietro l'invenzione drammaturgica di *Il dio Kurt*. Moravia contrappone la proposta di un 'teatro di parola' *lato sensu* filosofico sia al tradizionale teatro borghese, sia al teatro di repertorio, sia allo stesso teatro 'di poesia' (proprio perché per Moravia il teatro è comunque spettacolo), sia anche, e forse soprattutto, al modernissimo teatro che Moravia, sulla scorta di Heidegger,<sup>12</sup> definisce della "chiacchiera", quello cioè di Cechov e più ancora dei vituperatissimi Beckett e, peggio, Jonesco:

<sup>12</sup> MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo* (1927), a c. di Pietro Chiodi, Torino, UTET, 1986, pp. 269-272. La definizione di Moravia sarebbe stata di lì a poco accolta e ripre-



Cecof, Beckett, Jonesco non superano la barriera naturalistica; si limitano a svuotare la chiacchiera dei naturalisti del suo contenuto e attraverso una particolare illuminazione stilistica, ad attribuirle un'oscura, generica, indecifrabile significazione simbolica. È ovvio, secondo noi, che la barriera naturalistica si supera soltanto partendo da una posizione ideologica o ideologizzante. Soltanto in questo modo si evita la chiacchiera e l'uggioso, immobile, meccanico simbolismo della chiacchiera. Quanto dire che il teatro dialettico deve essere dialettico, tautologia non inutile poiché sottolinea la necessità di una struttura dialettica non già sovrapposta e aggiunta bensì originaria e costituzionale.<sup>13</sup>

È chiaro che per Moravia il teatro, pur avendo evidenti vincoli rappresentativi, d'altro canto possiede, rispetto al romanzo, altre possibilità e libertà, perché meno vincolato a preoccupazioni di realismo, o di verosimiglianza 'romanzesca'. Egli intende dunque realizzare un teatro 'dialettico' e di parola, inteso come un teatro in cui contano poco le peripezie, ma che sviluppa in scena un dibattito di idee. Questa è però solo l'accezione più ovvia: per Moravia infatti il teatro di parola è anche un teatro *sulla parola*, in cui i discorsi chiamano in causa se stessi, e soprattutto la loro capacità di verità: intesa anche come capacità di dire qualcosa sulla realtà, e quindi di stabilire un rapporto con la realtà. I discorsi messi in scena assumono così costantemente una profonda valenza metalinguistica, che agisce a più livelli. Anzitutto, Moravia vuole, in generale, prendere di petto il problema del linguaggio, cioè della capacità di verità delle parole e della loro capacità di rapportarsi con il reale. In seconda battuta, egli intende chiamare in causa la più specifica capacità di verità del linguaggio teatrale, facendola interagire costantemente con una serie di altre questioni: il rapporto fra teatro e romanzo; l'interrogativo ricorrente e quasi ossessivo sulla possibilità del tragico; il dubbio, risolto positivamente, sulla capacità della forma artistica in genere di dire *la verità*, cioè una verità peculiare, la cui forza, come si è visto, risiederebbe proprio nella coscienza dei propri limiti.

sa da Pier Paolo Pasolini, nel *Manifesto per un nuovo teatro*, in "Nuovi Argomenti", n.s., 9, gennaio-marzo 1968, p. 9.

<sup>13</sup> A. MORAVIA, *La chiacchiera a teatro* (1967), in ID., *Teatro*, vol. II, pp. 868-885, qui p. 883.

### 3. *La tautologia in scena*

È evidente che, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, Moravia legge e medita alcuni testi capitali della filosofia del Novecento: *Sein und Zeit* di Heidegger, da cui, come abbiamo visto, mutua il concetto di ‘chiacchiera’; *L’être et le néant* di Sartre, che va a costituire una sorta di trama nascosta non solo di molte riflessioni, ma anche di molte invenzioni narrative di *La noia*, e non solo;<sup>14</sup> il *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein, da cui, dichiaratamente, Moravia riprende, e sviluppa a modo suo, il concetto di tautologia. Un po’ a sorpresa, è proprio quest’ultimo concetto ad avere il più ampio sviluppo in sede teatrale. Riprendiamo per sommi capi il problema, a partire proprio dalle pagine del *Tractatus*. Per Wittgenstein la “tautologia” è una proposizione “vera per tutte le possibilità di verità delle proposizioni elementari”, ed è il caso opposto della “contraddizione”, che è una proposizione “falsa per tutte le possibilità di verità”: l’una e l’altra sono i “due casi estremi” fra le “condizioni di verità”.<sup>15</sup> Ciò significa che “La tautologia non ha condizioni di verità, perché è incondizionatamente vera”.<sup>16</sup> Non affermando nulla di nuovo, sia la tautologia sia la contraddizione “non sono immagini della realtà. Esse non rappresentano alcuna possibile situazione. Infatti, quella ammette *ogni* possibile situazione; questa, *nessuna*”.<sup>17</sup> In questo modo “La tautologia lascia alla realtà tutto – infinito – lo spazio logico”,<sup>18</sup> e non la può determinare in alcun modo. Luogo delle parole sempre vere, ma perché incapaci di raggiungere la realtà, la tautologia resta un caso limite e tuttavia proprio per questo mette in luce i limiti del linguaggio, destinato a restare, per così dire, confinato in se stesso: e tanto più nel momento in cui, esibendo la propria vacua impeccabilità formale, tradisce l’irriducibile trascendenza del reale. Non c’è così da sorprendersi se, proseguendo nel suo irto percor-

<sup>14</sup> Cfr. GIANNI TURCHETTA, *Cecilia, ossia la realtà: il mistero della donna in “La noia” di Alberto Moravia*, in *Le funzioni del personaggio nella letteratura occidentale*, a c. di Francesco Spera, in “Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano”, LXII/2 (maggio-agosto 2009), pp. 71-85, in part. pp. 83-84.

<sup>15</sup> LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus* (1921-1922), in ID., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1980, 4.46, p. 38.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 4.461.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 4.462.

<sup>18</sup> *Ivi*, 4.463, p. 39.

so, Wittgenstein affermerà che “le proposizioni della logica sono tautologiche”.<sup>19</sup> Osserviamo, *en passant*, che molto probabilmente Moravia intravede proprio qui elementi di convergenza fra Wittgenstein e Sartre, in particolare con l’idea sartriana dell’irriducibile alterità dell’in-sé: che è immanenza assoluta, e quindi trascendenza rispetto al soggetto in quanto coscienza.

Il tema della tautologia, è, dichiaratamente, al centro di *La noia*,<sup>20</sup> ma compare evidentemente in molti altri testi. Per esempio lo si ritrova fin dal titolo nella raccolta di racconti *Una cosa è una cosa* (1962) e nella commedia *Il mondo è quello che è* (1966), su cui torneremo fra poco. In un’altra raccolta di racconti, *L’automa* (1962),<sup>21</sup> ben due racconti (*Le parole e la notte* e *Va bene*) citano esplicitamente la celebre proposizione finale (e iniziale) del *Tractatus* di Wittgenstein: “su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere”.<sup>22</sup> In modo molto sintetico, possiamo dire che Moravia mette costantemente in gioco il conflitto irriducibile fra il soggetto e la realtà oggettiva. Da un lato, l’io appare fragile e impotente, sopraffatto da un reale troppo pieno, troppo denso e incontrollabile; d’altro canto, anche l’io tenta di prevaricare l’altro-da-sé, che comunque non può raggiungere, di conferirgli forzatamente un significato soggettivo, o addirittura di appropriarsene, cadendo regolarmente nella tentazione di trattare gli altri soggetti come oggetti: una tentazione che diventa violenza, e che è proprio la violenza in cui cadono, in ordine cronologico, il Mino di *La romana*, Francesco Cenci, il Dino di *La noia* e poi il “dio” Kurt. Su questa strada, l’acuto ed acre criticismo moraviano scopre anche che, in un certo senso, proprio la tautologia, o meglio il trionfo della tautologia, potrebbe essere il sogno dell’intellettuale, se la tautologia viene intesa come linguaggio del tutto privo di aggiunte soggettive, ‘puro’ e ‘vero’ perché non deformato da intenzioni individuali e confinato nei limiti dell’assolutamente condivisibile. Moravia sa bene che si tratta di un sogno illegittimo, e anzi

<sup>19</sup> Ivi, 6.1, p. 66.

<sup>20</sup> Mi permetto di rimandare ancora a G. TURCHETTA, *Cecilia, ossia la realtà: il mistero della donna in La noia di Alberto Moravia*, pp. 81-83.

<sup>21</sup> A. MORAVIA, *L’automa*, in ID., *Opere/4. Romanzi e racconti 1960.1940*, a c. di Simone Casini, *Introduzione* di G. Turchetta, Milano, Bompiani, 2007, pp. 555-824.

<sup>22</sup> L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, *Prefazione dell’autore*, pp. 3 e 7, p. 82. E cfr. A. MORAVIA, *L’automa*, p. 682 (“delle cose di cui non si può parlare, è meglio tacere”) e p. 771 (“hai parlato della sola cosa di cui avresti dovuto tacere”).

molto pericoloso: ma proprio per questo vuole far vedere come spesso siano proprio gl'intellettuali ad alimentare questo errore, questa mistificazione: non escludendo che lo facciano apposta. Il linguaggio mistificato e sedicente 'vero' perché del tutto oggettivo, caratterizzato da un'assoluta neutralità, è chiaramente anche e proprio una parodia del linguaggio filosofico, che si vorrebbe linguaggio rigoroso e 'intellettuale' *par excellence*; così come diventa anche, con ulteriori fondamentali implicazioni, parodia del linguaggio della scienza, cioè di una scienza che si confonde con la tecnica, facendosi direttamente strumento di dominio e di oppressione.

Non a caso, del resto, molti testi moraviani insistono, con grande energia, sull'ineludibilità della dimensione soggettiva: che non impedisce affatto la conoscenza, ma, viceversa, la rende possibile. Così accade per esempio nel racconto *Non ti senti meglio?*,<sup>23</sup> dove il protagonista maschile Giacomo cerca vanamente di obbligare la protagonista femminile Elvira a un linguaggio totalmente privo di inflessioni soggettive e metaforiche: ma il linguaggio, per la propria stessa costituzione, non può essere neutrale. Sono evidenti le analogie fra il Giacomo del racconto e il sedicente filosofo Milone, protagonista di *Il mondo è quello che è*. Milone, in modo vistoso e del tutto esplicito, mette in scena una declinazione comica, o meglio tragicomica, proprio della tautologia di wittgensteiniana memoria. Egli vuole infatti sottoporre il mondo a una drastica 'terapia del linguaggio', insegnando a usare il linguaggio in modo soltanto 'sano', cioè privo di inflessioni soggettive, così da "eliminare la contraddizione":<sup>24</sup> chi userà inflessioni soggettive dovrà pagare una multa. Il nome Milone ha un ben percepibile sapore plautino, e si connota in prima approssimazione in senso comico: così come il testo di *Il mondo è quello che è* resta a lungo francamente comico. Probabilmente questo è peraltro il testo teatrale moraviano più efficace, e non a caso quello che ebbe miglior sorte sulle scene. Ma in Moravia dietro il comico si annida sempre il tragico: l'uno chiama in causa l'altro, e al tempo stesso lo relativizza e lo rende impossibile. Così, l'atteggiamento ipocrita e opportunista di Milone ha ricordato a molti critici, certo con ragione, il Tartufo di Molière: anche e proprio per gli esiti tragici della vicenda.

Milone è certo il protagonista, quasi sempre in scena. Ma Moravia gli affianca poi una piccola pattuglia di altri intellettuali più o meno inca-

<sup>23</sup> Ivi, pp. 741-746.

<sup>24</sup> A. MORAVIA, *Il mondo è quello che è*, in ID., *Teatro*, p. 311.

paci o indegni, tutti, pirandellianamente, al tempo stesso porta-parola dell'autore e inaffidabili. C'è anzitutto il romanziere Emilio, che non riesce a scrivere il proprio romanzo, così come il Dino della *Noia* è un pittore che non riesce a dipingere: e la paralisi della scrittura, o più in generale, della pratica artistica è, a ben guardare, ancora una paralisi dell'azione; ma Emilio conserva anche, nonostante tutto, un'aspirazione alla ribellione:

Per cambiare le parole, bisogna rivoltarsi contro il mondo.<sup>25</sup>

Poi c'è il giornalista Buratti, che è giornalista proprio come il Francesco Merighi di *L'attenzione*, e naturalmente come Moravia. Inoltre, in *Il mondo è quello che* è chiaramente l'ipotesi di una terapia del linguaggio costituisce una vistosa parodia del *setting* analitico, che Moravia sbefeggerà ancora più direttamente e aspramente in *Io e lui*. Milone appare così come un filosofo iper-obiettivo, ma anche come una specie di psicoanalista, che approfitta fra l'altro spudoratamente del *transfert* esercitato sulle figure femminili. Il suo ipotetico linguaggio 'sano', l'esibizione cioè di un linguaggio che vorrebbe negare la soggettività, e con essa ogni coloritura sentimentale, e dunque che vorrebbe cancellare il sentimento *tout court*, diventa, più radicalmente, il tentativo di un linguaggio che, a forza di astratta oggettività, nega l'esistenza stessa, e dunque la realtà: parodia di un pernicioso eccesso di sedicente scientificità, ma anche di un linguaggio che si costringe all'insignificanza, perché, a forza di riduzione delle connotazioni, finisce per ricadere nel luogo comune, del resto apertamente lodato come esempio di linguaggio 'sano'. Il campione, è il caso di dirlo, del linguaggio standardizzato, è lo sportivo Piero, fidanzato di Semanta, il cui nome, un po' tecnico-linguistico un po' ambigualmente *glamour*, si commenta forse da solo. A sua volta, Semanta è sorella del giovane industriale Cosimo, che parla con frasette simili a quelle dei manuali di grammatica, frasette non a caso confinanti con l'assurdo: come sapeva Achille Campanile, che Moravia ben conosceva. Ma il linguaggio 'sano', se portato alle sue estreme e tuttavia naturali conseguenze, approda appunto alla tautologia, che ne è il paradigma esemplare. E continuando a proliferare a vuoto, il linguaggio finisce anche per somi-

<sup>25</sup> Ivi, p. 322.

gliare fin troppo visibilmente all'infinito cicaleccio dei *mass media*: cui del resto allude chiaramente la figura del giornalista. Il linguaggio del tutto 'sano' diventa così, esplicitamente, il linguaggio della mistificazione. Così accade negli articoli di Buratti, che riesce a parlare di un'alluvione in Calabria ammicchiando talmente tanti luoghi comuni 'apocalittici' e patetici, da raggiungere, algebricamente, effetti di totale neutralità e indifferenza:

Un risultato in perfetto accordo con il principio fondamentale della terapia del linguaggio: quello di abolire l'alluvione calabrese per i lettori del giornale che, altrimenti, potrebbero restarne conturbati, sconvolti, addolorati. S'intende, c'è una certa probabilità che l'alluvione sia realmente avvenuta; ma lei, con la sua prosa insignificante, annulla il disastro, lo rende inesistente. Il che, sia detto di passaggio, dovrebbe, secondo me, essere il fine del giornalismo.<sup>26</sup>

Un linguaggio 'sano' è dunque tautologico precisamente nel senso wittgensteiniano, perché guadagna la sua indiscutibile correttezza abolendo la realtà. Amara constatazione: proprio il giornalismo, deputato a rendere quotidianamente conto della realtà, tende, nella sua piatta adesione ai più logori stereotipi linguistici, ad abolire la realtà. Più ancora, il linguaggio guarito avvia una progressione (cioè una regressione) verso la creazione di una felicità artefatta, mediante la negazione dei problemi, e lo sforzo di convincere tutti senz'altro che la vita è bella: più esattamente, che la vita va accettata così com'è, senza discussione, così come del resto suggerito immediatamente dal titolo. L'accettazione del mondo potrebbe anche, a prima vista, essere positiva, così come lo era per il Dino di *La noia*, finalmente capace, dopo aver sfiorato la morte, di contemplare la realtà senza volersene appropriare, e dunque di lasciar vivere: solo che qui accettare il mondo significa semplicemente rassegnarsi allo *status quo*, cioè adeguarsi alla realtà sociale anche e proprio nelle sue determinazioni di classe. Tant'è vero che, come viene detto apertamente da Milone, a rigore solo i ricchi possono usare il linguaggio in modo davvero sano, perché per loro gli oggetti sono davvero oggetti, per il semplice motivo che possono possederli, *id est* acquistarli: solo così le cose

<sup>26</sup> Ivi, pp. 305-306.

restano soltanto 'cose', perché non si limitano mai a essere soltanto oggetto di desiderio, e dunque anche di possibile *ressentiment*. Si veda per esempio come il *parvenu* Milone sia costretto a constatare che la parola "barca" da lui pronunciata è comunque molto diversa dall'identica parola "barca" pronunciata dal ricco Cosimo:

La barca che si possiede non significa niente al di fuori di ciò che significa. La barca che non si possiede e si vorrebbe possedere, oltre a una quantità di cose meravigliose quanto irraggiungibili, significa pure amarezza, invidia, complesso di inferiorità, gelosia, risentimento, umiliazione, frustrazione, e così via.<sup>27</sup>

La progressione del linguaggio terapeutico, che nega la malattia che però così non può mancare di rivelare, andrà così dall'utilità, scontata ma pure miracolosa, dell'eufemismo,<sup>28</sup> alla forza irresistibile della tautologia *stricto sensu*, con cui Milone 'redime' senz'altro la prostituta Pupa:

MILONE: Si tratta di una cura semplicissima, che si può praticare anche da soli, a casa propria, in qualsiasi momento. La tautologia, inoltre, si può applicare, praticamente, a tutto: la vita è la vita, l'amore è l'amore, un cane è un cane, una stella è una stella, una squillo è una squillo...

PUPA: Una squillo è una squillo, non ci avevo mai pensato. Di solito si dice: una squillo è... e giù un sacco di parole cattive, antipatiche. Invece: una squillo è una squillo. Ma lo sa che questa tautologia mi piace proprio assai?

MILONE: Me l'aspettavo. Del resto lei può fare anche delle variazioni.

PUPA: Per esempio?

MILONE: Per esempio: il mondo è quello che è.

PUPA: Il mondo è quello che è. Mica male.

MILONE: La vita è quello che è.

PUPA: La vita è quella che è. Come è vero.

MILONE: Il denaro è quello che è.

PUPA: Il denaro è quello che è. Averci pensato prima.

[...]

MILONE: In sostanza la frase: il mondo è quello che è, d'ora in poi dovrà essere il suo motto. Ogni volta che lei si trova in difficoltà ripeta a se stessa: Pupa ricordati, il mondo è quello che è. Vedrà: effetto immediato.

<sup>27</sup> Ivi, p. 375.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 332-334.

PUPA: Il mondo è quello che è: già mi sento meglio.<sup>29</sup>

Certo non per caso, Milone finirà per lavorare con l'industriale Cosimo, che gli finanzierà il suo progetto di ricerca sul linguaggio, costruendogli il laboratorio di fianco alla fabbrica. Mi si permetta di astenermi da ulteriori commenti su questo punto.

#### 4. *Il fato incarnato e la catarsi impossibile: il (meta-)teatro del mito*

Come ho già notato, è fondamentale che i personaggi intellettuali siano particolarmente screditati. A prima vista Milone, filosofo, pseudo-linguista e pseudo-psicoanalista da strapazzo, infine clamorosamente venduto al potere senza remora alcuna, aveva ancora un'apparenza comica: ma solo fino a un certo punto. In realtà anche in *Il mondo è quello che è* ha un esito tragico: Milone infatti seduce la sordomuta Lena, che a prima vista parrebbe la donna ideale, proprio perché, non parlando per niente, porta il linguaggio a una purezza assoluta; peccato solo che anche Lena abbia dei sentimenti, e si innamori di Milone, che per questo la rifiuta. Lena allora si suicida, ma fuori scena: una soluzione in prima approssimazione classicamente tragica, e con intenzione, e che pure con ogni evidenza vuole sottolineare il tentativo di vivere in modo del tutto a-problematico, e per di più classista. La compagnia di amici cercherà infatti di nascondere il cadavere di Lena: tanto è solo una serva. Ma, nonostante il tentativo di rimuovere la tragedia, il cadavere di Lena ricompare, grondante d'acqua, perché, come Ofelia, si è suicidata annegandosi: a confermare, caso mai ce ne fosse stato ancora bisogno, l'irriducibile presenza, nell'intertesto moraviano, dell'*Amleto*.

Dunque Milone sembra comico, ma si svela acutamente tragico, e sia pure di un tragico apertamente squalificato. Ma Kurt, il "dio", che pure esplicitamente si fa porta-parola della poetica teatrale moraviana, del teatro di 'parola' e di idee, è un personaggio totalmente negativo, senza mezze misure, interprete e protagonista conseguente di un orrore senza fine, ormai ai confini della parola, cioè di una parola in grado di esprimerlo direttamente: e non è certo un caso che il suo nome evochi il memorabile Kurtz di *Heart of Darkness* di Conrad. A Kurt, anti-eroe assoluto e assolu-

<sup>29</sup> Ivi, pp. 364-365.



tamente iper-tragico, spetta il compito di incarnare il fato, e così di distruggerlo definitivamente:

KURT: Sono il Fato dei Greci, dei Romani, degli Ebrei, degli Egiziani, dei Babilonesi e, insomma, di tutti i popoli antichi. In questa tragedia tuttavia mi limiterò ad essere il Fato Greco ossia il Fato di Edipo. Che cos'ero io per i Greci? Ero un costruttore di macchine infallibili, fabbricate a somiglianza della famiglia antica, cioè con gli stessi elementi di cui si componeva la famiglia. Una macchina, signori, è in generale un congegno che funziona. Ma la funzione delle macchine che io costruivo era di esplodere e andare in pezzi. Sì, signori, le macchine da me costruite ad un certo momento esplodevano, e questa esplosione si chiamava tragedia. [...] Ma, signori, dal tempo di Edipo sono passati secoli. Anche ammettendo che i secoli degli uomini sono attimi per il Fato, non toglie che il Fato possa alla fine annoiarsi. Di che si annoia il Fato? Ma signori, è ovvio, delle proprie macchine. [...] Ora la tragedia alla quale assisterete vuole essere proprio questo: la dimostrazione che la vecchia macchina di Edipo non diverte più il Fato e che perciò esso ne ha costruito un'altra, più nuova, più imprevedibile, più aggiornata. [...] La tragedia è morta, viva la tragedia.<sup>30</sup>

Un Fato umano e sedicente tale è certo degradato, e, in prima approssimazione, un po' ridicolo. Ma Kurt non fa per niente ridere, perché è il capo di un *Lager* nazista, e ha potere di vita e di morte sugli uomini che governa: egli può cioè *davvero* diventare per molti uomini il Fato, cioè un destino di morte e distruzione, incarnando così senza esitazioni la logica e l'orrore dello sterminio, della distruzione programmatica dell'altro da sé: che è la logica della Shoah, e non solo. E non è neanche un caso che Kurt mostri, di nuovo, gli effetti terribili del trionfo delle idee sulla realtà. Se Milone cercava di realizzare una terapia del linguaggio, per conto suo Kurt dichiara di limitarsi a mettere in atto un "esperimento [...] culturale",<sup>31</sup> del resto dichiaratamente simile agli esperimenti scientifici del dottor Mengele e di altri medici 'ricercatori' dei campi di sterminio. Kurt così costringe il prigioniero Saul, che una volta era stato suo amico, a interpretare il mito di Edipo: cioè, di nuovo, a fare *davvero* quello che

<sup>30</sup> A. MORAVIA, *Il dio Kurt*, in ID., *Teatro*, pp. 459-462.

<sup>31</sup> Ivi, p. 440.

Edipo fa nel mito, con l'aiuto della situazione di costrizione estrema del *Lager*. Trascinato da circostanze create ad arte dal "dio Kurt", Saul si troverà così, inconsapevole, ad uccidere il proprio padre e a fare l'amore ripetutamente con la propria madre. In questa atroce invenzione narrativa, Kurt si dà come programma di cancellare la frattura fra apparenza e verità intima, così come quella tra finzione teatrale e realtà vissuta:

KURT: L'esperimento consisterà nel fatto che questa recitazione sarà vissuta.

TERZO UFFICIALE SS: Mi permetta camerata Kurt, che vuol dire: vissuta?

KURT: Vissuta. Cioè non vi sarà la solita scissione tra essere e parere, tra finzione e realtà, che si verifica in ogni rappresentazione teatrale. Vi sarà invece una completa identificazione dell'attore con la propria parte.<sup>32</sup>

Ispirandosi anche alla rappresentazione sartriana della lotta fra soggetti, nella Parte Terza di *L'essere e il nulla*, dedicata a *Il per-altri*, e, in particolare, nel capitolo su *Le relazioni concrete con gli altri*, dove si trova anche l'indagine sul sadismo,<sup>33</sup> Moravia dà luogo ad un singolarissimo teatro della crudeltà, memore di Artaud, ma più ancora del *Marat-Sade* di Peter Weiss, ambientato in un manicomio, e caratterizzato da una struttura antagonistica dell'azione scenica. Kurt tratta Saul come realtà e natura, come, per dirla con Sartre, in-sé; d'altro canto, fatalmente, Saul (come accadeva a Dino con Cecilia in *La noia*) non smette di essere un soggetto, un per-sé, e dunque una negazione della pura oggettività a cui Kurt vorrebbe ridurlo. Ancora una volta sfondo filosofico e meta-teatro s'intrecciano e potenziano reciprocamente. Qui, peraltro, Kurt dà letteralmente luogo a un teatro nel teatro, secondo il modello elisabettiano e soprattutto, di nuovo, di *Amleto*. La dimensione meta-teatrale, e più generalmente meta-letteraria, viene inoltre ulteriormente intensificata dal ricorso al mito, con la cruenta e morbosa concretizzazione del mito di Edipo, già ripreso, sia pure in modo soltanto 'virtuale', in *L'attenzione*, dove veniva interpretato appunto in termini di 'attenzione' e 'disattenzione'. Inutile dire inoltre che la ripresa del mito di Edipo allude anche a Freud:

<sup>32</sup> Ivi, p. 451.

<sup>33</sup> Cfr. JEAN-PAUL SARTRE, *L'essere e il nulla* (1943), Milano, Net, 2002, pp. 411-465.

TERZO UFFICIALE SS: C'è stato qualcuno prima di lei camerata Kurt, che ha dato la stessa importanza alla tragedia di Edipo: l'ebreo Sigmund Freud. Che ha da dire, camerata Kurt, sull'ebreo Freud?<sup>34</sup>

Il gioco intertestuale con i miti classici era inoltre all'opera già nel *Disprezzo*, dove il narratore-sceneggiatore è alle prese con la riscrittura nientedimeno che dell'*Odissea*, e con le diverse interpretazioni che ne danno il regista e il produttore. Ricorderò poi solo *en passant* le innumerevoli riprese del mito classico nel Novecento teatrale: da Alvaro (*Lunga notte di Medea*) a Savinio (*Alceste*), da Pasolini (*Pilade, Affabulazione*, poi i film *Edipo Re* e *Medea*) alla stessa Morante (*La serata a Colono*), e naturalmente a Sartre (*Les mouches*). Ma in Moravia, di nuovo, è decisivo il magistero di Pirandello, con l'invenzione di uno spettacolo che si fa sulla scena, e che dunque dà forma al fuori-scena, a ciò che non è ancora forma, cioè alla realtà stessa. In questo caso però lo spettacolo, cruento e morboso quant'altri mai, si è già quasi tutto svolto fuori scena, ancora con paradossale ortodossia tragica: il compito di Kurt, dio e Fato, sarà quello di far riemergere ciò che è già accaduto, rendendolo non solo presente agli spettatori (dentro la scena e nella platea del teatro), ma agli stessi attori, che hanno vissuto una storia atrocemente vera, senza sapere che storia stavano davvero vivendo, e ancora meno sapendo che venivano trasformati in attori mentre credevano di stare soltanto vivendo. Va sottolineato che il pubblico è anche sulla scena: e che è un pubblico di necessità provvisorio, perché unisce i carnefici e le loro vittime. Ennesimo porta-parola screditato, Kurt mette in scena dichiaratamente un'operazione che appare proprio come il teatro che lo scrittore Moravia auspica:

quello che sto dicendo è al tempo stesso, per così dire, spiegazione e rappresentazione. Cioè, signori, per quanto possa sembrare strano, noi ci troviamo già in pieno dramma, e voi siete il pubblico e io sono già un attore.<sup>35</sup>

Più avanti Kurt presenta a Saul, che nella vita faceva l'attore e ora recita senza saperlo, la necessità di un teatro di parola, cioè di un teatro antinaturalistico, proteso a convincere gli spettatori: un teatro argomentativo,

<sup>34</sup> MORAVIA, *Il dio Kurt*, p. 447.

<sup>35</sup> Ivi, p. 442.

dunque, dialettico e retorico nel senso più ampio.<sup>36</sup> Kurt procede poi raccontando il mito in modo sintetico una prima volta, e poi raccontandolo ancora, ma stavolta per svelarne la sua nuova, modernissima e inaudita realizzazione: e dunque chiamando in scena il protagonista, e poi alcuni dei personaggi, quelli che sono ancora vivi. Egli sfrutta così apertamente anche la struttura di romanzo 'poliziesco'<sup>37</sup> del mito stesso: è noto che Moravia ha da sempre ripreso strutture narrative analoghe al giallo, dove l'azione forte *par excellence*, cioè l'omicidio, qualche volta si realizza, ma molto spesso resta irrealizzata, a cominciare dall'esemplare e assai 'amletico' omicidio mancato del Michele di *Gli indifferenti*. In questo caso il Fato muore letteralmente, perché la sua incarnazione Kurt verrà ucciso proprio dalla sua vittima Saul: e probabilmente ancora una volta è Kurt a comandare il destino, perché voleva essere ammazzato dall'odiato e amato amico ebreo. Ma è importante che, disperato e prossimo all'ultimo terribile martirio, l'auto-accecamento, ancora in atroce ottemperanza all'ortodossia del racconto mitico, Saul-Edipo invochi ancora, benché debolmente, che l'arte non è la vita, anzi forse è qualcosa che si oppone alla realtà, e che in questo trova la sua forza e la sua legittimità. L'Edipo di Sofocle e dell'arte resta più vero della sua terrificante concretizzazione, cioè di questa sua realizzazione, che gli ha tolto l'intensità del simbolo, privandola proprio di ciò che fa vivere l'arte in quanto tale. Vanamente, nel disperato epilogo, Saul ricomincerà a fare quello che voleva già fare quando era comparso in scena: recitare l'*Edipo re*, ma quello 'vero', quello di Sofocle.<sup>38</sup> Nonostante tutto, ancora una volta Moravia vuole evidentemente ricordarci che l'arte, quella che resta tale, conserva qualche possibilità di contribuire alla salvezza dell'uomo. Nei momenti culminanti del finale, lo stesso Kurt segnalerà che, comunque la si voglia interpretare, la sua modernissima tragedia non ha catarsi, o, quanto meno, la catarsi viene rimandata a un futuro che si sa che non verrà, almeno non ora, non nel presente terribile a cui il dramma allude. Un presente che è ormai un passato, sì, ma pure ancora troppo presente: perché purtroppo ancora un po' dovunque assistiamo alla cieca tensione distruttiva di soggetti che vogliono fare degli altri soggetti un oggetto, producendo violenza e oppressione. Come abbiamo visto, la finzione diven-

<sup>36</sup> Ivi, p. 479.

<sup>37</sup> Ivi, p. 481.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 503-504.

tata realtà era ancora, scopertamente, una tautologia: perché l'orrenda finzione di Kurt, nella sua mostruosa letteralità, non poteva che confermare se stessa. La finzione dell'arte opera invece solo se non si esaurisce in una tautologia, perché il suo compito è proprio quello di alludere sempre a qualcos'altro, a qualcosa che non può esistere *esattamente così*. Ma la tautologia si fa con le parole, e il teatro, per quanto di parola, si fa con le persone: è impossibile dimenticarsene, perché ce le mette proprio lì, davanti ai nostri occhi, tanto più indiscutibili in quanto mostrate in un dolore immedicabile, e per di più vero, non *fictus*. La tautologia in scena, comunque declinata, è dunque una contraddizione in termini, non può essere vera, mai: ed è dunque anche un paradosso logico assoluto, proprio perché gli estremi logici, così come identificati dal *Tractatus*, vi si confondono fino a coincidere. D'altro canto, anche e proprio perché visibilmente contraddice se stessa, la contraddizione rimanda senza sosta al reale, che non riesce più a trovare, ma a cui inevitabilmente non smette di alludere. La tragedia letteraria, per Moravia, resta dunque impossibile: ma le tragedie della storia non possono essere cancellate, e la realtà non smette di affiorare davanti ai nostri occhi, anche grazie all'arte. Allo stesso modo, la tautologia diventata contraddizione non può più essere vera, in nessun modo: ma proprio per questo trova un'altra verità, che forse non ci lascerà dormire.

*Gianni Turchetta*

Dipartimento di Filologia Moderna  
Università degli Studi di Milano

---

ABSTRACT*Tautology on Stage and Death of Fate. Alberto Moravia's Theatre of Words*

At first sight, Alberto Moravia's theatrical works look like minor works. But, if we look at them more carefully, we can easily see how Moravia was almost obsessed, all lifelong, by the idea of writing something similar to a tragedy. At the same time, Moravia was fully aware that tragedy has become impossible in the 20<sup>th</sup> century: so he has always represented men split between a vain need of action and a deep lack of feelings. Even if all his works deal with these subjects, Moravia devoted himself to theatre only in the second half of the Sixties, building an original proposal of philosophical, dialectical theatre. His *Beatrice Cenci* (1955) already twisted the well known bloody history of Cencis' family in the frame of the problem of boredom, seen as a problem of relationships between subject and reality. But especially *Il mondo è quello che è* and *Il dio Kurt* (1966) were able to put more directly on stage the problem of human language itself, always risking to become a "tautology", in Wittgenstein's sense, on one side, and, on the other side, the destruction of classical tragical "Fate", reenacted in the more than tragic context of Nazi extermination camps.

---